

PER L'INTERPRETAZIONE DELL'INNO VI DI CALLIMACO

L'inno a Demetra di Callimaco si apre *in medias res*, presentando una scena religiosa: le devote stanno aspettando che arrivi il calathos contenente i *sacra* della dea; ma la cerimonia non viene descritta in modo lineare e ordinato, perché lo scopo del poeta è di evidenziare il momento più significativo: l'attesa dell'epifania di Demetra. Dopo questa prima parte rituale segue una parte mitologica, che risponde a un doppio intento, uno interno all'inno, l'altro legato a ragioni di tecnica espressiva: esso infatti permette al poeta di sorvolare sulla descrizione degli elementi rituali del cerimoniale sacro, espediente, in un certo senso, esterno all'inno, in quanto risponde a delle esigenze che si collocano nel momento precedente di elaborazione dell'inno stesso. Ma ben più importante è l'altro scopo perseguito: il mito è raccontato dalla medesima persona che espone e commenta alle altre la solennità religiosa e le sue parole fanno sentire l'ansia fra le partecipanti; il racconto servirà come intermezzo sacro per far passare più velocemente il tempo e allentare la tensione degli animi; quando terminerà, ormai la dea è presente e le donne devote possono inneggiare a lei con saluti e canti di gioia. Con movimento circolare, siamo dunque ricondotti all'ambiente delineato nei primi versi, anche se mutato è il « clima spirituale » e l'ansia e l'aspettativa hanno lasciato il posto alla felice partecipazione della presenza divina.

Da un punto di vista formale si può notare che il racconto mitologico occupa la maggior parte di quest'inno (vv. 24-115), quasi comprimendo all'inizio e alla fine l'elemento propriamente rituale e lasciando così individuare chiaramente tre sezioni; la cosa che balza subito agli occhi è la perfetta corrispondenza fra la prima e l'ultima, e non è certo un caso che ambedue occupino un numero uguale di versi: 23 sono i versi precedenti l'inizio del mito, 23 quelli dalla conclusione del mito alla fine dell'inno. La storia mitologica si sviluppa invece per ben 92 versi, esattamente il quadruplo del numero precedente, che viene così ad esser quasi il « numero base » di tale composizione: non

elemento casuale, dunque, ma accorgimento voluto, risultante da un attento studio di corrispondenze formali.

Il procedimento di inserzione del mito non è tipico di quest'inno soltanto, ma certo in questo appare più vistosamente che negli altri. Questa prevalenza, almeno formale, del racconto mitologico sul quadro religioso, non è rimasta inosservata e ha suscitato impressioni diverse, determinando naturalmente giudizi diversi, che in genere sono andati a detrimento di una interpretazione globale dell'inno: o si è rivolta tutta l'attenzione ai dettagli rituali e quindi si è considerato il mito una componente non essenziale della festa¹, rispondente al gusto greco del narrare e alla predilezione alessandrina per l'*aition* mitologico, oppure si è guardato alla storia di Erisittone come al vero centro poetico dell'inno, e quindi si è considerata la parte rituale come un espediente per arrivare tortuosamente e con preamboli più o meno naturali al soggetto principale dell'inno². Non è mancato nemmeno chi si è meravigliato del brusco trapasso da un argomento all'altro, considerandolo inconcepibile a causa della differenza di tono, che sarebbe serio all'inizio e, al contrario, scherzoso nel racconto mitologico³; e spesso, anche recentemente si è data la preminenza ad una sola delle due componenti dell'inno.

Del resto è abbastanza comprensibile che il mito di Erisittone abbia attirato su di sé la maggior parte dell'interesse, poiché la versione che ne offre Callimaco è notevolmente differente da quella di Ovidio, e queste erano, fino a qualche tempo fa, le uniche due complete testimonianze poetiche conosciute. È merito principale di Mc Kay aver

¹ Hanno puntato in questa direzione quasi tutte le vecchie interpretazioni, che vedevano nell'inno la descrizione fedele di una festa particolare, poiché in tal caso il mito veniva esaminato soprattutto con l'intento di cercarvi particolari notazioni ambientali, che confermassero o meno la localizzazione della festa, ipotizzata spesso arbitrariamente. Così COUAT, *La poésie alexandrine*, 197 sgg., si basava, fra l'altro, sull'allusione del v. 25 alla terra Cnidia, per confermarsi nella sua ipotesi che l'inno fosse stato recitato a Cnido. KUIPER, al contrario, per dimostrare che non poteva essere stato recitato in quella città, notava che la storia del crimine di Erisittone non sarebbe stata gradita ai Cnidi, che onoravano grandemente Triopa (*Studia Callimachea*, 43 sgg.). Peggio ancora, altri critici, anch'essi preoccupati di dare un nome alla città spettatrice della cerimonia descritta da Callimaco, hanno preso in considerazione soltanto i versi iniziali e quelli finali dell'inno, ricercandovi o elementi lessicali e stilistici (VOLLGRAFF, *Ad Callimachi Hymnum in Cererem*, « *Mnemosyne* » 42, 1914, 416 sgg.) o dettagli topografici (CHAMOUX, *Cyrène sous la monarchie des Battiades*, p. 266), coerenti con la loro teoria dell'ambientazione in Cirene della festa.

² È l'opinione, fra gli altri, di LEGRAND, *Pourquoi furent composés les Hymnes de Callimaque?* « *R.E.A.* » 3, 1901, 307.

³ Cfr. PASQUALI, *Quaestiones Callimacheae*, 148-149.

nuovamente raccolto e disposto con grande chiarezza tutte le testimonianze, antiche e moderne, concernenti tale mito, e aver cercato di ricostruirne un possibile sviluppo genealogico⁴. È ancora suo merito aver valorizzato i risultati delle ricerche da Dawkins svolte nell'isola di Cos, che portarono alla scoperta di una novella popolare (Myrmidonia e Pharaonia), e averne messo in luce gli aspetti fondamentali, che — a parer suo — potrebbero rappresentare la trasmissione di un racconto antichissimo, avente molti punti di contatto con la storia di Erisittone e Mestra. È infine notevole che Mc Kay abbia portato un soffio di rinnovamento in vecchi problemi della critica callimachea, e si sia avvicinato ad una poesia così originale con originalità di vedute e disinvoltura di proposte. Perciò un'analisi dettagliata del mito di Erisittone non può prescindere dallo studio da lui svolto e dalla documentazione da lui raccolta per delineare nelle linee generali quello che egli chiama «la storia di Erisittone al di fuori di Callimaco»; meno facile riesce seguire e condividere le idee del critico nelle conclusioni che trae dal confronto fra tali testimonianze e la versione callimachea, poiché è portato a sopravvalutare i punti di contatto tra il racconto di Cos, l'inno VI di Callimaco e i vv. 738-878 dell'ottavo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, che egli considera tre versioni interdipendenti del solito mito.

Se infatti il racconto di Callimaco è sensibilmente diverso dagli altri due ed è più lontano da quello di Cos di quanto lo sia la storia narrata da Ovidio, ciò non significherebbe che Callimaco non conoscesse la versione greca alle spalle del racconto di Cos e non ne dipendesse, ma che volutamente la manipolò in vista di un effetto preciso, pur continuando a tenerla presente e ad ispirarsi ad essa per gli spunti del racconto. In seguito a tale convinzione, Mc Kay cerca nel mito callimacheo larvate allusioni ad episodi qui taciuti ma presenti nelle altre versioni, che darebbero a tutto il racconto un'impostazione maliziosa e burlesca, contrastante con l'apparente serietà di tono. Anzi egli dice chiaramente: «I shall argue that, while H. 6 is comedy, the greater part of the humour is subterranean, for in this poetry the allusive and the elusive go hand in hand. To Kallimachos comedy is a game of learned

⁴ K. J. Mc KAY, *Erysichthon, a Callimachean Comedy*, «Mnem.» Suppl. VII, 1962.

⁵ Il critico crede che l'opera perduta di Acheo, di cui possediamo il titolo, Αἶθων, e cinque frammenti, trattasse appunto di Erisittone, sfruttando il suo soprannome e le sue caratteristiche, per presentare una burlesca rappresentazione dell'Ade — in un frammento si parla infatti di Caronte — dove le ecatombi di buoi avrebbero fornito cibo in abbondanza all'affamato; a tale illustre precedente Callimaco avrebbe potuto ispirarsi.

qua e là qualche spunto del mito tradizionale, ma egli sta foggando un racconto suo proprio.

Se Callimaco ha centrato tutto il suo racconto sul motivo della fame di Erisittone, sopprimendo ogni altro episodio che in qualche modo ne distraesse l'attenzione, tuttavia il riferimento all'αἶθων λιμός, su cui tanto insiste l'ibrido mito di Erisittone-Aithon, non diventa che un mero richiamo verbale (vv. 66-67) nell'uso di un aggettivo, del resto abbastanza comune⁷. Se il poeta ha ripreso il motivo della fame

⁷ Ben diversamente vede il problema Mc Kay; a parer suo l'aggettivo αἶθων si trova spessissimo attestato insieme a κρατερός e μέγας in contesti formulari, ma non compare altrove in Callimaco, né in Teocrito, Apollonio Rodio e Arato; inoltre era stato respinto dall'uso epico e tragico, e caduto in disuso nell'esametro ellenistico: tutto ciò gli pare indice di un uso significativo in questo contesto. Anzi, l'impiego della frase λιμός αἶθων in Hes. *Op.* 363 e sicuramente nelle *Eoiai*, dove spiegava perché ad Erisittone veniva dato un soprannome così particolare, rivelerebbe che Callimaco sta alludendo a quella frase con una ben più profonda associazione di idee, adatta a mettere in luce ancora quel processo di «valorizzazione della dualità» che Mc Kay ha individuato come caratteristica della poesia dell'inno VI. «If Erysichthon is called Aithon because Ravening Hunger is called αἶθων, then Erysichthon-Aithon becomes Ravening Hunger Personified. Aithon has no associations with hunger apart from the phrase itself» (p. 106) Perciò «the poet may play upon the confusion happily possible through the conflation of these two images. A man beset by hunger and the disease, the one growing ever slighter, the other ever greater, untill it finally absorbs him. If I am right in this, it will not matter what Kallimachos says in his detail; we will not dare to take it seriously» (p. 106). In seguito a questa interpretazione, egli propone di cambiare, al v. 93, ἐπὶ νεύροις in ἐπὶ νεύραις, per dare maggiore incisività all'espressione, che verrebbe a significare «finché sulla voragine del suo stomaco soltanto

'hide-and-seek' » (p. 61). Più precisamente, il racconto callimacheo sarebbe un tema da commedia come lo è e lo è stato la fame di Eracle; in tal senso andrebbe attribuita grande importanza all'*Aithon* di Acheo⁵, che sembrerebbe inaugurare anche per un personaggio come Erisittone una nuova dimensione comica, sulla traccia di quello che era ormai diventato l'Eracle dei commediografi.

In questa affermazione preliminare Mc Kay si crede confermato dal «voltafaccia» improvviso con cui al v. 17 dell'inno si passerebbe dall'iniziale tristezza alla successiva esultanza (grazie anche alla menzione di Espero al v. 7, che qui ricopre il ruolo di Iambe), e da un altro trattamento burlesco in Callimaco: la fame di Eracle nell'inno ad Artemide. Quest'ultimo caso verrebbe a costituire un precedente importante perché dimostrerebbe l'attitudine del poeta per i soggetti comici. Ma occorre non sopravvalutare questa corrispondenza, anche perché gli inni III e VI sono molto differenti nella tecnica narrativa e nella struttura; l'ampio sviluppo dell'inno III favorisce il continuo inserirsi di graziose narrazioni, che avrebbero valore anche di per sé; il loro collegamento al tema centrale delle imprese della dea è spesso tenue, talvolta non esiste neppure formalmente. In una composizione di questo tipo non è strano che si sbizzarrisca l'indole maliziosa del poeta dotto: maliziosa e ironica è la presentazione di Eracle, meglio che comica. Inoltre l'episodio di Eracle, con la sua estensione limitata ad una quindicina di versi, dà all'inno soltanto uno dei tanti «toni» che lo caratterizzano, mentre nell'inno VI si avrebbe unicamente il dominio incontrastato del tono comico.

come conseguenza della punizione di Demetra, non ha mancato di render più stretto il rapporto fra la colpa e il castigo mediante una motivazione che non è presente nel racconto di Cos e in Ovidio, e quindi verosimilmente nel loro modello⁸. Se infine egli già sapeva che dall'ira di Demetra era derivata la terribile malattia di Erisittone, tuttavia è creazione sua propria l'avervi così a lungo insistito, presentando all'inizio l'amore profondo della dea per la famiglia del colpevole, amore che determina più fortemente la sua energica reazione e la sua personale punizione dell'empio.

Già questi elementi, che pongono l'accento sui motivi essenziali del racconto, sono l'indice del gusto particolare del poeta, il quale ha sfrondata il mito di tutti i particolari superflui e di tutti i fantastici abbellimenti che risulterebbero fuori luogo in questa esemplificazione, la quale punta immediatamente al suo fine logico: la potenza della punizione. Non si può negare che acquisti intensità drammatica un racconto di questo tipo, dove, sobriamente, pochi tratti scarni ne caratterizzano lo sviluppo. Ma ben più rilevanti e ancora numerose sono le modifiche da Callimaco introdotte, sempre in vista di questo medesimo scopo: innanzi tutto la precisa e sicura presentazione dell'ambiente in cui si svolgono i fatti; l'ambiente è tessalo, in omaggio alla tradizione che, o esplicitamente o sotto il velo di fittizi nomi mitologici, allude alla Tesaglia come scenario del crimine. Soltanto alla fine apprenderemo che Erisittone è il figlio del re del luogo, e solo poco prima abbiamo appreso

pelle e ossa rimasero ». Ma, quel che è più importante, l'immagine di Erisittone ridotto a uno stomaco che cammina, fornirebbe anch'essa comiche notazioni e permetterebbe ancora una volta il confronto con le altre due versioni del mito, in cui compare la personificazione della Fame, e, più precisamente, con la parallela descrizione della Fame in Ovidio: *ventris erat pro ventre locus* (*Met.* 8, 805). Inutile dire che il testo non offre alcun appiglio per tali argomentazioni, né per la diversa lettura al v. 93, dove il P. Oxy 2226 legge *νεῦρ . ζ* (ed *ἐπὶ νεύροις* soddisfa al senso, alla metrica, allo stile dell'autore, nella semplice ed efficace immagine del misero, cui rimangono soltanto la pelle e le ossa, oltre ai muscoli) né, tanto meno, per le ulteriori elucubrazioni sulla personificazione di Erisittone nella Fame Divorante; manca anzi ogni accenno ad «*Aithon*» come soprannome di Erisittone. In ogni caso, nemmeno questi elementi sarebbero sufficienti a rendere comica la presentazione del continuo dimagrimento dello sventurato; soprattutto non è affatto evidente perché Callimaco, se riprende degli spunti tragici presenti nelle altre versioni, debba adoperarli con intenti comici o almeno ironici.

⁸ La motivazione è introdotta per bocca stessa di Erisittone, il quale annuncia che con l'albero abbattuto costruirà il tetto di una sala da banchetti. Già Mc Kay aveva fatto notare tale corrispondenza, pensando a un'invenzione di Callimaco per stabilire «*a different relationship between punishment and goddess from that already used in the fifth Hymn... This use of Poetic Justice we may imagine to be a refinement of the poet's...*» (pp. 101-102).

che suo padre è figlio di Posidone: questa « presentazione alla rovescia » è un accorgimento particolare che rivela l'abilità del poeta nel costruire una « sceneggiatura » drammatica, poiché senza dubbio l'inversione dei lineamenti del racconto ha l'effetto di convogliare tutta l'attenzione sui fatti in se stessi, senza disperderla in notazioni superflue.

D'altra parte il grandeggiare del protagonista nelle prime scene (vv. 31-39), il suo dominare il campo senza che ancora si sappia bene chi è — non è nemmeno detto che è figlio di quel Triopa già presentato (v. 30) — non è segno dell'incertezza della tradizione, né tanto meno della consapevolezza da parte di Callimaco della complessità della storia, come Mc Kay vorrebbe (p. 70), ma al contrario è la spia del sicuro procedere del poeta in una direzione precisa, nella « caratterizzazione tragica » del protagonista, per la quale grande importanza riveste soltanto l'agire, non il conoscere la genealogia e altre caratteristiche. Anzi, questa iniziale oscurità e il rivelarsi progressivo di nuovi tratti e di nuove implicazioni familiari è un elemento tipico della tragedia.

Ma se in questo caso egli si limitò a lavorare con particolare accortezza su materiale che già trovava, per la maggior parte degli altri elementi soltanto la propria fantasia e l'attenzione costantemente rivolta allo scopo che voleva perseguire, gli fornirono aiuto. La prima e più evidente innovazione è la situazione familiare che Callimaco crea intorno a Erisittone: già il modo con cui viene presentata la baldanza sua e dei suoi venti compagni suggerisce che il poeta ha voluto rappresentarlo come un giovane impetuoso e tracotante; così egli appare nei suoi atti e nelle sue parole, come ben si addice all'irresponsabilità giovanile. Questo tratto non compare in nessuna delle testimonianze che noi possediamo, da esse anzi siamo portati ad attribuire al protagonista un'età matura, dato che egli ha una figlia già in età da marito. Callimaco ha eliminato del tutto quest'ultimo elemento, con il procedimento solito di riduzione della trama allo stretto necessario: l'introdurre il motivo della figlia, più volte venduta, inevitabilmente dilungherebbe il racconto con sempre nuovi espedienti.

Una volta che è stato soppresso l'episodio di Mestra, Callimaco ha avuto buon gioco nel modificare a suo piacimento i tratti distintivi del protagonista e nel far rivestire ai suoi genitori un nuovo ruolo, evidente soprattutto nella seconda parte del racconto, quando la punizione del colpevole si allarga fino a colpire tutta la famiglia con conseguenze davvero tragiche. Il contrasto, ripetutamente accennato, tra la diversa indole del figlio e dei genitori è un altro motivo che accentua la tragicità della situazione, perché non varrà a risparmiar loro le sofferenze nemmeno l'antico amore della dea per Triopa. Secondo Mc Kay, invece, Callimaco, di fronte alla confusa genealogia che non sempre fa di Eri-

sittone il figlio del medesimo padre, e di fronte alla complessità dei vari racconti mitologici, che offrono nomi diversi per il colpevole, avrebbe deciso « that the most whimsical situation could be created by playng off a *shameless* son against *shamefaced* parents... His «shamefaced parents» is sure a new idea... The Parent's Shame is complete at the exposure of the monster when the king's son become a beggar. This is a bourgeois dénouement to the story: «Oh the shame of it! What will the neighbours say!» (pp. 70-71).

Ma anche se è verosimile pensare che il motivo della vergogna dei genitori sia un'invenzione callimachea, dal momento che Callimaco per primo sembra introdurla nella storia, non si capisce perché dovrebbe esser considerato un semplice artificio umoristico; è anzi verosimile che per due genitori rispettosi della divinità costituisca motivo di vergogna il far conoscere la malattia del figlio, poiché essa, nella sua abnorme gravità, si rivelerebbe a chiare note agli occhi di tutti come il risultato della punizione di un dio. Quanto alla definizione di Erisittone soltanto come di un «figlio senza pudore», essa viene ad annullare quasi del tutto la portata del significato che assume nel racconto l'empietà e la successiva punizione. Anche ad essa infatti viene data da Mc Kay un'interpretazione che minimizza il significato esemplificativo, in vista del quale è raccontato il mito. La presentazione di un Erisittone giovane, ben lungi dal sembrargli un artificio adatto a conferire più intensi sviluppi drammatici, con la soppressione della storia di Mestra, al Mc Kay sembra rispondere a un intento di «modernization and realism»: «Erysichthon now becomes a juvenile delinquent, the wild scion of a good stock; no unnatural monster, but a boy who has got an insane idea into his head» (p. 72). Il suo atto empio sarebbe determinato dalla reazione contro l'amore che Demetra porta a suo padre e contro la sacralità del bosco; perciò «he is presented rather — to appropriate a much overworked expression — as «a crazy, mixed-up kid», the son of a good family who yelds to an insane notion, is not prepared to lose face before his servants when challenged and finally brings shame upon his respectable parents» (p. 88). Ma quel che Mc Kay dice si rivela, più che una dimostrazione, una semplice suggestione, coerente soltanto con l'iniziale presupposto della comicità del racconto. Anche nel discorso di Nicippe ad Erisittone, invece di vedere «the careful presentation of an idea which is sure to create a hostile reaction in Erysichthon» (Mc Kay, p. 100), spiegando ancora una volta la malvagia azione del giovane come una voluta ribellione all'autorità paterna, è più opportuno ricercare un'ulteriore caratterizzazione di Erisittone fornita indirettamente attraverso quella della sacerdotessa. Il discorso pacato e affettuoso di Nicippe è un mezzo per far risaltare più gravemente l'iroso risposta del giovane e la gravità

della sua colpa; d'altro lato, dal punto di vista della tecnica espressiva, Callimaco ha potuto così tratteggiare con soli quattro versi e per bocca di un personaggio, senza intervenire con notazioni descrittive, tutta la complessità di una situazione: dietro la raffigurazione così ottenuta del carattere della dea e, di riflesso, dell'empio, è in germe tutto lo sviluppo successivo e i vv. 48-49 suonano come triste presentimento di sciagure.

Ancora a proposito della presentazione di Erisittone, va notato che i versi che lo introducono sulla scena sono chiaramente condotti secondo i moduli dello stile elevato, che sa ricorrere agli artifici propri del genere e quindi alterna l'impiego di omerismi puri alla scelta di parole epiche o almeno epicheggianti nella loro disposizione, e completa l'effetto con accorgimenti metrici, adatti a conferire all'insieme un tono solenne, quali la scelta di esametri formati quasi esclusivamente da dattili. La intonazione del passo in cui viene presentata la violazione del bosco sacro è davvero eroica e non manca di contribuire a ricreare una tale atmosfera l'uso di vocaboli ricorrenti nella tragedia o di neologismi ottenuti dalla «contaminazione» di espressioni tratte da differenti passi tragici e che comunque a queste si ispirano e volutamente si richiamano⁹. Si può inoltre riscontrare in tutta la sezione in cui rimane sulla scena Erisittone (la violazione del bosco sacro, lo scontro con la dea: vv. 31-65)

⁹ Famoso a questo proposito è il v. 34 πάντας δ' ἀνδρογίγαντας, ὅταν πόλιν ἀρχίος ἔραι, dove, sulle tracce di Spanheim, CAHEN, *Les Hymnes de Callimaque*, p. 264, vide un doppio ricordo della tragedia: l'ἀνδρόπαις di Eschilo, che designa uno dei sette capi in *Sept.* 533, e il Capaneo di Euripide, che porta sul suo scudo l'immagine di un gigante: γίγας ... ὅλην πόλιν φέρων, *Phoin.* 1131. Naturalmente, oltre che del singolo vocabolo, si tratta del contesto che suggestiona, poiché le parole in se stesse sono molto comuni. Per la scelta del verbo ἔψατο (v. 32), Mc Kay (p. 90, n. 4) crede che Callimaco sia debitore ad Aesch. *Pers.* 724 γνώμης δέ πού τις δαιμόνων ξυνήψατο e 742 ἀλλ' ἔταν σπεύδῃ τις αὐτός, ὁ θεὸς συνάπτεται. Particolarmente suggestivi sono i vv. 31-32 (ἀλλ' ὅκα Τριοπίδαισιν ὁ δεξιὸς ἄχθετο δαίμων, / τουτάκις ἂ χείρων Ἐρυσίχθονος ἔψατο βωλά), poiché il concetto del δαίμων che si adira ci è stato reso familiare dalla tragedia. Mc Kay, pur dilungandosi nell'esame dei «prestiti» tragici di Callimaco e ancor più nelle citazioni di analoghi passi della tragedia, in cui compare il concetto dell'ira del δαίμων familiare, dopo aver notato che «in tragedy such a thought is expressly pathetic», (p. 88), tuttavia conclude: «To Kallimachos Erysichthon is not a tragic subject. He is not κακοδαίμων (p. 89). Una volta di più va sottolineato nelle argomentazioni di Mc Kay un salto logico fra le indagini preliminari ad ogni problema, accuratamente svolte e documentate, e la conclusione che egli ne ricava, la quale spesso non è affatto la conseguenza diretta delle premesse precedenti. L'adozione da parte di Callimaco di qualche elemento della fraseologia tragica non dimostra necessariamente che egli ne intenda fare una parodia comica; che poi Erisittone non sia per Callimaco un soggetto tragico rimane un'affermazione gratuita.

l'adozione di espedienti tecnici consacrati dalla tradizione omerica e tragica: la trasformazione della divinità, che prende aspetto umano per apparire all'uomo, l'introduzione della figura di Nemese, la presentazione epica di Demetra, che riprende il suo aspetto sovrumano, assumendo proporzioni enormi; tutto ciò sempre accompagnato da un pacato e solenne tono narrativo, che non fa intravedere intenzioni o allusioni comiche ed esclude la possibilità di una parodia caricaturale. Tali caratteristiche, che pure sono più marcate ed evidenti in questo gruppo di versi, sono riscontrabili anche nelle rimanenti parti della storia, dove il tono rimane sostanzialmente serio, anche se non manca qua e là qualche sprazzo del sorriso compiaciuto con cui il poeta guarda la sua opera e che gli impedisce di partecipare con troppa passionalità alle miserie del suo personaggio.

Se dunque i ripetuti interventi in forma diretta della madre di Erisittone possono sembrar condotti dal poeta con troppa leggerezza e con un certo compiacimento per la studiata disposizione delle domande e delle risposte, se può sembrare che la preghiera di Triopa lasci troppo spazio alla descrizione della smodata fame dell'empio, indulgendo a elementi caricaturali, non va dimenticata la funzione che questi due episodi rivestono all'interno del mito. Essi sono la conseguenza di un'abile tecnica narrativa che alterna a scene statiche e descrittive, come quelle del sorgere e del progredire della malattia in Erisittone, altre mosse e drammatiche: questo variare alternativamente il soggetto non solo è perseguito in vista di una maggiore scioltezza del racconto, ma anche col fine di rendere maggiormente incisivo e più evidente, senza monotonia di concetti ripetuti, quello che è il centro poetico e drammatico di tutta la storia: il violento progredire del male nell'empio. Visto in questa prospettiva, il discorso di Triopa presenta indirettamente la situazione di Erisittone con un crescendo di toni impressionante; se pure può trasparire il sorriso del poeta là dove si menziona la gatta, al v. 110, questo è solo un lampeggiare furtivo per una trovata graziosa, ma il tono rimane essenzialmente serio e, vorremmo dire, tragico, se tale parola non fosse, di per sé, troppo lontana da una concezione poetica come quella di Callimaco.

In tutt'altro senso, naturalmente, si indirizza la critica di Mc Kay a tali passi e, con piena coerenza verso il suo assunto, egli individua anche nei discorsi di Triopa e della moglie sottili e appena percettibili notazioni comiche. Le scuse della madre e la preghiera a Posidone del padre sarebbero soltanto il riflesso del cocente dispiacere per la vergogna che causa loro la malattia del figlio. Il poeta si servirebbe abilmente di questi discorsi diretti per caratterizzare i genitori dell'empio, mettendone in risalto i più nascosti sentimenti, a stento camuffati

dietro la parvenza di un profondo dolore per le sofferenze del figlio ¹⁰.

Dunque Mc Kay ha individuato in questa mitica famiglia un complesso intrigo di sentimenti contrastanti e ha posto, alla base delle azioni dei suoi membri, moventi meschini, uno più dell'altro; accanto al figlio insofferente dell'autorità paterna, un padre e una madre ipocritamente affettuosi, in realtà preoccupati soltanto delle « convenienze sociali »: spiegazione, dunque, in chiave così moderna e psicologica che risulta poco verosimile in questo contesto, ed esaspera le caratteristiche « demitizzanti », che pure si trovano nel racconto callimacheo, laddove il poeta presenta le antiche figure leggendarie proiettate in una dimensione più umana.

A questa costruzione, così forzata, il critico aggiunge l'ultimo pezzo, che verrebbe a saldare i vari elementi comici fin qui individuati, e cioè l'interpretazione di Erisittone come un gigante ¹¹. Quest'ultimo ele-

¹⁰ Spia di questo malcelato egoismo sarebbe nel caso di Triopa l'esclamazione in cui egli esprime il rimpianto che una morte prematura non abbia colpito il figlio (vv. 100-101 αἶθε γὰρ αὐτόν / βλῆτ' ὅν ὑπ' Ἀπόλλωνος ἐμὲ χέρες ἐκτερέψαν), frase che rivelerebbe la preoccupazione per la propria situazione e la noia e il disagio che gli arrecherebbe la lunga agonia di Erisittone. Nel caso della madre che abilmente finge davanti agli estranei, una notazione del poeta stesso creerebbe voluta ambiguità: l'aggettivo βαρύθυμος del v. 80, dove si legge τὰν δὲ γυναῖκα βαρύθυμος ἀμείβετο δακρύοισα, indicherebbe un sentimento di ira astiosa e non la tristezza d'animo della madre addolorata. L'invito alle nozze porta con sé inevitabilmente l'idea del banchetto che le festeggia e, altrettanto inevitabilmente, ripresenta alla mente della donna la figura di quel misero, perennemente banchettante, che non può farsi vedere in pubblico. La conclusione sarebbe questa: « Erysichthon's mother is no paragon of virtue either. She is nettled by her misfortune. To think that she should have to cover up for such a son, and hear the burden of the disgrace. Alas, it is her social standing that is at stake, not Erysichthon's life » (p. 87). È chiaro che un'interpretazione del genere « would be sufficient to transform the violent pathos of 83 into the heaviest irony » (p. 98). Tutto quel che resta interessante in tali argomentazioni, anch'esse frutto della preconcepita impostazione iniziale, che proietta in questo mondo mitico le ipocrisie e i condizionamenti della nostra moderna società borghese, e che cerca ovunque sottintesi reconditi e doppi sensi al di là del significato offerto dal testo, è l'analisi lessicale di βαρύθυμος. Ma, pur essendo vero che la parola si presta a molteplici sfumature, a causa dell'unione di due vocali già di per sé complessi, e pur ammettendo che in H. IV, 215 βαρύθυμος indichi l'ira astiosa di Era, non è necessario concludere « that Kallimachos is playng upon ambiguity » (p. 96) e che « this ambiguity would allow the poet to give a new interpretation » (p. 97). Anzi, proprio in questo caso, la traduzione migliore e che si presta ugualmente bene al senso sembra esser quella fedelmente letterale, da Mc Kay scartata, « con cuore pesante », che ricorre alla stessa metafora presente nel greco.

¹¹ Per questa interpretazione Mc Kay si appoggia soprattutto ai vv. 33-34; la duplice reminiscenza tragica che essi portano con sé sarebbe indizio di qualcosa

mento sembra al critico perfettamente adatto a fornire «comic overtones to some incidents in the story» (p. 94): proprio perché è un gigante avrebbe bisogno di un albero elevato fino al cielo (v. 37), per costruire il tetto della sala; sempre per il solito motivo, Demetra sarebbe costretta a mostrare una statura immane (v. 58); ma soprattutto quest'idea renderebbe ancor più comico il discorso di Triopa che parla del suo βρέφος (v. 100), e sarebbe maliziosamente allusivo indicare la nutrice (v. 95) con il nome di quella parte anatomica che è così direttamente chiamata in causa, dovendo soddisfare addirittura un gigante¹².

Accanto a questa serie di interpretazioni Mc Kay ne presenta un'altra facente capo a quel «filone» interpretativo, cui precedentemente alludevamo, che vede nell'Erisittone callimacheo la personificazione della Fame: tutto ciò al fine di accrescere la comicità della situazione con la conseguenza di riproporre, dietro una versione del mito in apparenza differente, una fusione fra gli elementi tradizionali e quelli della novella di Cos, quali il cannibalismo e l'autofagia. Accenniamo soltanto alle due più evidenti conclusioni che Mc Kay ne fa scaturire: il signi-

di più importante di un semplice «prestito letterario»: la solita tecnica allusiva di Callimaco ricorderebbe che in quei contesti a cui egli si riferisce si parla di due giganti: Capaneo in Euripide e Partenopeo in Eschilo. La conclusione del critico è quindi che sempre a dei giganti intenderebbe riferirsi il conio ἀνδρογύγας e sillogisticamente ne deduce che, se dei giganti sono i seguaci di Erisittone, a maggior ragione sarà un gigante il loro capo, la cui superiorità viene indicata chiaramente dalla punizione di Demetra. La superiorità di Erisittone nei confronti dei venti θεράποντες è un elemento facilmente ricavabile dal testo, dove anzi viene sottolineata in modo ben più incisivo di quanto non creda Mc Kay, se al v. 34 si accetta la tradizione manoscritta concorde, leggendo ἄρκιος (seguendo la proposta di A. BARIGAZZI, *Su due luoghi di Callimaco inno VI*, «R.F.I.C.» 96, 1968, 35). Il critico, invece, accettando la lettura ἀρκίος (proposta da Reiske e seguita da tutti) cercò di passar sopra alla difficoltà evidenziata da PFEIFFER (*Callimachus*, II 36: *hoc uno loco forma brevis acc. plur. et forma «contracta» ἀρκι ap. Call.; totus versus suspectus*) con una delle sue solite motivazioni: «If line 34 contains two unusual features, it is because the poet is amalgamating two literary references to underline a single idea» (p. 92). Tale idea sarebbe appunto quella di Erisittone come un gigante. Inutile seguire il critico nelle sue ricerche volte a dimostrare l'esistenza di un Erisittone fra i nomi dei giganti che compaiono nei frammenti di iscrizioni del fregio dell'altare di Zeus a Pergamo, poiché queste testimonianze «a posteriori» non hanno alcun valore ai fini dell'interpretazione del testo callimacheo. Quel che preme rilevare è l'impostazione metodologicamente errata con cui Mc Kay si pone di fronte al problema dei «prestiti letterari» di Callimaco, venendo così a caratterizzare in modo distorto la sua «tecnica allusiva» e ad esagerarne la portata.

¹² Tralasciamo le ulteriori motivazioni del critico, sempre al proposito (cfr. pp. 91-98).

ficato schiettamente concreto dell'espressione di Triopa del v. 102: νῦν δὲ κακὰ βούβρωστις ἐν ὀφθαλμοῖσι κάθηται dove κακὰ βούβρωστις indicherebbe il figlio che ormai non può più esser considerato separato dalla Fame Divorante, e i vv. 113-117 che costituirebbero un « caso-tipo », indicativo del procedimento adoperato dal poeta nel trattare la materia, particolarmente evidente ai vv. 116-117 con il loro « gioco sulla dualità »: Δάματερ, μὴ τῆνος ἐμὴν φίλος, ὅς τοι ἀπεχθήs, / εἴη μὴδ' ὁμότοιχος. ἐμοὶ κακογείτονες ἐχθροί. L'abbandono di Erisittone da parte dei familiari e la conseguente esclamazione da parte della devota che commenta il fatto, non sarebbero un elemento atto a suscitare pietà, nè una professione di fede sincera della donna, la quale di fronte a una così grande empietà e ad una così grave punizione proclama inorridita la propria innocenza; al contrario, rivelerebbero il gioco umoristico di Callimaco su un argomento naturalmente tragico, la dolorosa morte per fame, e sottolineerebbero con arguta ironia la interessata preghiera della devota, determinata soltanto dall'effettiva paura che un tipo come Erisittone, il cannibale, la Fame Divorante in persona, venga ad abitarle vicino.

Accanto alle interpretazioni finora esposte, le più importanti, su cui il critico si ferma a lungo, Mc Kay ne dispone tante altre, marginali e meno rilevanti, ma che derivano direttamente dalle precedenti e, insieme a queste, dovrebbero accentuare lo spirito comico del racconto, già molto intenso qua e là, e conferirgli una diffusa ironia, avvalendosi anche dei mezzi offerti dall'« ambiguità semantica », cui spesso viene attribuito un importante ruolo nella tecnica narrativa, e dal sempre presente « gioco sulla dualità ».

Dunque la chiave interpretativa dell'inno VI sarebbe l'individuazione, alla sua base, di un conflitto, voluto, fra il soggetto, che inviterebbe il lettore alla pietà, e il modo con cui verrebbe trattato, malizioso e insinuante, che la respingerebbe del tutto. Il poeta si servirebbe di questa ironia per allontanare ogni eccesso di pathos genuino dal racconto. Questo trattamento comico della storia, secondo Mc Kay, potrebbe esser determinato dal desiderio di contrapporlo alla trattazione in chiave tragica che del medesimo mito avrebbe fatto Antimaco¹³.

¹³ Il critico infatti attribuisce sia all'inno V sia all'inno VI un valore programmatico molto importante e li considera due opere animate da quello stesso intento polemico per il quale l'*Ecale* si configurava come una risposta ai sostenitori del κυκλικὸν ποίημα. In base a questa teoria egli formula due ipotesi: la prima è che Antimaco avesse trattato la storia dell'accecamento di Tiresia nella feroce versione di Ferecide, e Callimaco la riprendesse per mostrare come lo stesso fatto potesse esser trattato con più rispetto per la dea e maggiore umanità; la seconda è che anche l'inno VI fosse nato da una circostanza analoga, come risposta a un modo

Ma se da un lato l'indagine lessicale non sembra dare spazio ad una parodia caricaturale, e d'altra parte non è dimostrato con prove sicure che il testo dà luogo a volute ambiguità semantiche, le quali aprano la strada a possibilità interpretative diverse, l'analisi stilistica e quella strutturale rivelano come la semplicità di mezzi e la sobrietà di espressioni accentuino il pathos genuino della situazione, senza che mai essa degeneri e «prenda la mano», secondo un concetto del tragico troppo mosso e troppo esagitato per essere callimacheo.

Questa impostazione tragica del mito di Erisittone, tuttavia, è ancora legata a un ambito molto ristretto: si è parlato di mito «tragico» in rapporto alle conseguenze che il poeta prospetta all'interno del fittizio ambiente mitico, rappresentato dalla famiglia del colpevole; ma la sua particolare collocazione in un preciso ambiente festivo, con il nuovo significato che esso viene ad assumere, e il confronto, così reso possibile, con l'inno omerico a Demetra, riveleranno che a maggior diritto e con un significato ben più ampio si può parlare di mito tragico.

Perché è stato scelto il mito di Erisittone? Per rispondere a questa domanda occorre riportarsi all'ambiente festivo che il poeta ha delineato nei primi versi, poiché non bisogna dimenticare che il lungo racconto mitologico non può avere valore assoluto in se stesso; la sua funzione deve essere ricercata nel complesso dell'inno, in rapporto alle

di usare il materiale mitografico da Callimaco non approvato. In conseguenza dell'intento diverso con cui i due inni furono composti, l'uno si configurerebbe come una tragedia, l'altro come una commedia. Quanto poi all'ulteriore utilizzazione di quest'ultima idea, che cioè l'inno VI fosse una commedia, le argomentazioni del critico sono formalmente molto coerenti: dalle precedenti interpretazioni del mito egli riceveva la prova che l'astrazione e la personificazione erano procedimenti usati da Callimaco; d'altra parte il fatto che essi fossero di antica ascendenza, anzi particolarmente cari alla commedia e tanto più a quella, casta e purgata dai riferimenti politici, di Epicarmo, gli faceva ipotizzare che questi fosse stato il modello di Callimaco, e ciò avrebbe fornito un'ulteriore spiegazione di un'altra componente dell'inno: il dialetto dorico, che avrebbe, appunto, la precisa funzione di richiamare al lettore il precedente letterario della commedia dorica.

Si può dunque notare come siano ben concatenate le osservazioni di Mc Kay e come sia difficile dare soltanto dei brevi cenni ad un'opera così organicamente concepita e sviluppata, in cui ogni affermazione è la base per una successiva ipotesi e la conseguenza di quella precedente. Tuttavia questo è anche il limite di una tale costruzione, perché la sua stabilità si fonda su asserzioni che necessiterebbero di prove meno suggestive, ma più certe. La dimostrazione della comicità del mito riposa su una o due affermazioni di principio, la cui validità è ben lungi dall'esser fuori discussione, come Mc Kay ritiene, e a sua volta si articola in successive dimostrazioni, che sempre si richiamano all'impostazione iniziale, senza che essa sia stata a sufficienza motivata.

altre parti che lo costituiscono: se Callimaco avesse voluto soltanto intrattenere il suo uditorio con un racconto fine a se stesso, non avrebbe avuto bisogno di introdurlo in modo così macchinoso, attraverso una complessa «scenografia», né lo avrebbe così organicamente legato alla descrizione precedente, al punto che essa sembrasse scaturire direttamente dall'ambiente rituale, e alla descrizione seguente, in modo che ne sembrasse il necessario presupposto. Del resto, il fatto stesso che tutto l'inno sia fittiziamente recitato da una donna è un elemento che risponde, fra l'altro, allo scopo di dare maggiore unità e intonazione omogenea all'insieme. Anche la struttura non risponde soltanto ad un principio formale, ma è la spia del legame ben più profondo che unisce le parti: la collocazione centrale del mito e il suo essere perfettamente incorniciato da due sezioni di analogo soggetto ed estensione, indica che l'importanza del racconto mitologico è adeguatamente valutata quando essa è la conseguenza di una impostazione culturale, e le sezioni rituali hanno un vero contenuto quando racchiudono in sé, a guisa di nocciolo, uno *ἱερὸς λόγος* esemplificatore. Il mito di Erisittone è infatti introdotto proprio per la sua funzione ammonitrice: lo rivela senza possibilità di errore il v. 22: *ἵνα καὶ τις ὑπερβασίας ἀλέηται*. Se dunque la capacità di punire l'empio e l'inflessibilità della condanna della dea costituiscono il contenuto ammonitore del mito, qual è il rapporto fra il significato della festa e quello di tale racconto mitologico? Esso non può esser ricercato soltanto nello stretto legame intercorrente fra i due (il mito illumina ai devoti la personalità della dea, che, se concede tanti benefici agli uomini, sa anche punirli della loro ὕβρις), soprattutto perché non rende ragione di come il motivo della punizione, che domina nel mito, possa originarsi dall'atmosfera di fiducioso abbandono e di totale aderenza ai precetti rituali che improntano i primi versi.

Ma vediamo come viene preparato questo passaggio.

I primi versi accentuano l'aspetto iniziatico del rito, le prescrizioni che lo caratterizzano si addicono ad una commemorazione luttuosa, in particolare il digiuno è l'elemento differenziatore tra profane e iniziate. Il fatto che questa cerimonia si svolga di sera e stia per apparire Espero, viene a ricordare che un'altra volta Espero vide dal cielo una situazione analoga e contemplò anche allora una scena di dolore. Questo episodio riporta alla mente un argomento troppo triste e non è bello indugiare ancora nella tristezza quando si avvicina il momento della comparsa della dea, perciò *μὴ μὴ ταῦτα λέγωμεν ἃ δάκρυον ἄγαγε Διοῖ* (v. 17). Se la devota esorta a non cantare quell'episodio tristissimo che tanto fece piangere Demetra, non per questo dice di voler cantare argomenti lieti, né tanto meno di esporre un racconto che ricordi una gioia della dea: del resto un racconto del genere anticiperebbe indebi-

tamente i tempi, poiché l'atmosfera che respirano le devote è ancora quella dell'attesa e dell'ansiosa preparazione al grande evento; e infatti la storia che segue perfettamente si adatta a questa atmosfera, anche nel suo aspetto esteriore. Prima di tutto la tecnica del racconto, mossa e drammatica, che ricorre spessissimo a discorsi diretti per caratterizzare i personaggi e i moventi dell'azione, non è certo adottata perché le devote «rilassino la loro emozione», come vorrebbe Mc Kay (p. 64), anzi la tiene in vita e la potenzia con il ricorrere ad una esemplificazione mitologica, che, rimanendo sempre nel tema religioso della festa, attira su di sé quelle intense e spasmodiche emozioni dell'attesa, evitando che degenerino nel parossismo religioso collettivo. Secondariamente va notato come sia importante, all'interno del mito, il motivo del mangiare, come anzi esso sia la molla dell'azione — una sala da banchetti vuol costruire Erisittone — e come rimanga il tema dominante. La stessa punizione divina trae spunto proprio di lì e, con ben più tragica intensità, ne fa il centro dello svolgimento seguente, convogliandovi le note più patetiche del racconto. Ora questo racconto si indirizza a donne che, come segno di onore verso la dea e di commemorazione del suo lutto, stanno digiunando e quindi sono in una condizione particolare nei confronti di una storia del genere; l'insistenza nel quadro rituale iniziale sull'astensione dal cibo, mentre altre proibizioni compariranno soltanto nel quadro rituale finale, non può essere un caso: rivela ancora una volta l'attenzione con cui ad ogni elemento viene assegnato il suo posto preciso, perché sia valido anche in funzione dell'insieme ¹⁴.

Se da un lato il soggetto del cibo doveva essere attraente per le digiunanti, dall'altro avrebbe dimostrato come questa piacevole componente della vita umana potesse diventare fonte di afflizione perenne e perfino causa della peggior morte che si possa immaginare, qualora decida di servirsene come strumento di punizione la potentissima tra le dee. Dunque il vero legame che unisce le due parti componenti l'inno è la comune esaltazione della potenza di Demetra: soluzione semplicistica a prima vista, ma che vale la pena di motivare e che viene confermata dall'interpretazione dell'inno omerico.

La storia di Erisittone quale ci viene offerta da Callimaco, presenta, si è visto, una notevole semplificazione dei tratti mitologici e una più

¹⁴ Naturalmente vorrebbe dire ridurre a ben poco la portata esemplificatrice del mito se esso si limitasse a illustrare alle devote i pericoli dell'eccesso del mangiare e se il caso di Erisittone dovesse soltanto indicare quanto sia difficile fermarsi in tempo, dopo che uno ha perso la giusta misura: questa pare essere la conclusione di Mc Kay (p. 65).

coerente riduzione della materia trattata agli aspetti che interessano strettamente il solo protagonista; una storia così condotta non può esser rivolta che ad evidenziare la punizione. Se queste caratteristiche portano a concludere che il racconto ha un'impostazione tragica, esse non escludono, anzi rafforzano, l'altra conclusione: è la potenza di Demetra che domina tutto lo sviluppo, emerge sulle miserie del protagonista, o, per meglio dire, le determina e implacabilmente le porta alla fine cui ella le ha destinate, senza deviazioni e ritardi che possano esser frapposti dall'azione umana.

Ora si capisce perché Callimaco come prima ed essenziale semplificazione abbia scelto di eliminare del tutto l'episodio di Mestra: ella, con la ripetuta vendita e il ripetuto aiuto portato al padre, avrebbe ritardato l'effetto finale della punizione e avrebbe in qualche modo ostacolato il compiersi della potente volontà della dea. Gli espedienti escogitati dalla furba figlia, se pure potevano essere materia di piacevoli racconti per un pubblico che gradisse un divertente intermezzo, non erano certo consoni al tono serio della narrazione callimachea e meno che mai adatti a rendere evidente la maestà della dea che si stava venerando.

Sempre per questo scopo, la storia di Erisittone non ha bisogno di concludersi con la morte del peccatore, perché questa non verrebbe certo ad accrescerne il significato esemplificativo, ma soltanto a fornire prosaicamente la conclusione logica del racconto, che si può facilmente dedurre dall'ultimo quadro: esso presenta la condizione dell'empio così chiaramente, con mezzi espressivi così evidenti ed efficaci, pur nella loro sobrietà, che serve molto meglio allo scopo di una semplice enunciazione della sua morte. Perciò la storia di Erisittone non è « tronca » nella versione di Callimaco, come ripetutamente è stato detto¹⁵, né si interrompe bruscamente, perché arriva il calathos¹⁶, e sarebbe stato disdicevole che la processione dovesse attendere che la narratrice terminasse il racconto, o addirittura perché il seguito, con la morte di Erisittone e le avventure di Triopa a Cnido, non interessava le devote¹⁷. Se anche si può immaginare, ai fini della coerenza interna alla finzione

¹⁵ Mc Kay non si riferisce solo alla mancanza della morte, ma a qualcosa di più drastico: Callimaco presenterebbe una versione « tronca » della storia primitiva poiché essa certamente avrebbe menzionato anche il cannibalismo e infine l'autofagia come causa della morte di Erisittone; traccia di ciò sarebbe rimasta nella versione di Cos e, indirettamente, nel racconto di Ovidio che brevemente allude all'autofagia: l'empio avrebbe fatto ricorso a qualunque altro mezzo prima di divorare se stesso.

¹⁶ cfr. CAHEN ed. Budé p. 90 e *Call. poët.* p. 400.

¹⁷ cfr. WILAMOWITZ, *Hell. Dicht.* II, 33.

drammatica, che l'esposizione della storia di Erisittone, preludio al rito vero e proprio, debba concludersi nel momento in cui appare il calathos, è inammissibile che questa conclusione sia un brusco interrompere la storia senza che sia stato toccato il punto essenziale, in vista del quale la devota ha cominciato a raccontarla.

Perciò la conclusione del mito, quale ci viene offerta, tempera abilmente le due contrastanti esigenze che gli derivano dall'inquadramento rituale: la funzione d'intermezzo, che esige l'interruzione del racconto in un qualunque punto, quando venga a mancare lo scopo primo da cui si è originato, e la funzione esemplificatrice del mito stesso, che d'altra parte esige una storia conclusa in se stessa in modo che la fine dia ragione dell'assunto iniziale. Questo temperamento, a sua volta, ridonda tutto a favore dell'esaltazione della divinità, poiché si può ancora immaginare che il mito abbia un seguito, senza che ciò sminuisca il valore esemplare della parte fin qui narrata; anzi, coloro che conoscevano la storia tradizionale avrebbero ricordato che essa si proseguiva, dopo la morte di Erisittone, in altre terre e con altri eventi, ma pur sempre segnata da quel marchio che era stato impresso nella lontana regione tessala: la collera di Demetra. Per placare la dea ed espiare il misfatto, Triopa le avrebbe costruito e dedicato il Triopeo e sarebbe stato il più fedele propagatore del suo culto fra gli stranieri della Cnidia. Alla luce di questi fatti non appare casuale il contenuto del v. 24 che, per presentare l'ambiente e il periodo di tempo in cui si svolge il crimine, ricorre ad una frase allusiva proprio a questi eventi futuri: οὐπω τὰν Κνιδίαν, ἔτι Δώτιον ἱρὸν ἔναιον: dunque tale storia è ben nota alla devota e si presuppone nota anche alle sue ascoltatrici, ma non sarà esposta perché la narrazione verrà interrotta dall'arrivo del calathos — si dirà da un punto di vista « scenografico » — o perché non avrebbe potuto sottolineare la potenza della dea in modo più efficace e più tragicamente di quanto lo faccia la statica pittura del mendicante Erisittone, scheletrico e affamato, agli incroci delle vie — si dirà da un punto di vista interpretativo dello « spirito » del mito.

Si è detto che l'esclusione del canto commemorativo della πλάνη di Demetra, anche se è fatta in nome del suo contenuto troppo triste, non postula necessariamente la scelta di un racconto gioioso: un tale presupposto falsa l'interpretazione del mito e può condizionarne la comprensione¹⁸. La devota dice soltanto che, come canto alternativo

¹⁸ Infatti così Mc Kay scrive: « He (Callimaco) will not sing of what brought tears to the goddess, the Sorrows of Demeter (17). Instead he will sing of *one of her joys* (can we avoid this conclusion?)... The last subject should immediately strike us as differing *toto caelo* from those preceding it. A Joy of Demeter? Even a benefit of the Goddess?... No the Erysichthon story is not calculated to make

alla *πλάνη* si potrebbe piuttosto (*καλλιον* = meglio, più appropriatamente alla festa, dunque) cantare come la dea dette leggi alle città, oppure come insegnò a mietere, quando fece apprendere l'arte dell'agricoltura a Trittolemo: furono, questi, benefici così grandi che dovettero rivelare la potenza della dea ed esigere, in cambio, completa sottomissione alle sue leggi. Proprio l'empietà di Erisittone le offrì l'occasione di affermare ancora una volta il suo primato di divinità somma, nutrice del genere umano.

Dunque, con piena coerenza, troviamo, al centro di tutti i tre canti alternativi proposti da colei che parla, sempre l'esaltazione della potenza di Demetra: nella fase subito precedente alla manifestazione della divinità, niente può meglio venire incontro alle sensazioni delle devote e alle necessità culturali del momento che un soggetto adatto a mettere in luce la potenza di colei che sta per apparire.

Ma la potenza di Demetra proposta all'esaltazione delle devote non è un generico riconoscimento della superiorità della natura divina, bensì un'esplicita ammissione del dominio incontrastato che la dea esercita nella sua particolare «sfera di competenza»: è il ruolo di Demetra *καρποφόρος* che emerge in tutte e tre le proposizioni della devota. Tuttavia nella terza in genere si è voluto vedere rappresentata soltanto la collera della dea: ci sarebbe cioè un contrasto fra l'aspetto della dea benevola e generosa nei suoi doni e la dea terribile e inflessibilmente vendicativa¹⁹. Ma per una più completa fusione tra la parte rituale e quella mitologica e per la maggior coerenza dell'inno, si vedrebbe meglio, invece di un contrasto fra le prime due enunciazioni e la terza, un completamento del medesimo concetto; che possa con tutta probabilità esser così lo suggeriscono due osservazioni.

Demetra punisce l'empio che ha violato il suo bosco con un castigo particolare, perché, se vogliamo parlare di «contrappasso», esso è di un tipo poco solito, in quanto non è proporzionato al crimine, ma al movente del crimine; ma soprattutto è essenzialmente l'unico vero ca-

a humane goddess smile. But Kallimachos' treatment will!» (pp. 63-64). Se dunque al critico sembrò che le due prime proposte stonassero con l'ultima perché, a prima vista, la punizione di un empio non potrebbe essere annoverata fra le gioie di una divinità, egli trovò facilmente la soluzione di questo contrasto nel modo burlesco con cui Callimaco avrebbe trattato un soggetto così tragico, tanto da farne scaturire una narrazione brillante, in carattere con le altre. Perciò «Formally addressed to Demeter, it is his «offering» in the lighthearted spirit of those who have already mourned and fasted with the goddess, and now release their emotions... So the poet may discard the threnodic note on which he opened and turn instead to burlesque» (p. 64).

¹⁹ Questo duplice aspetto della dea è chiaramente sottolineato da CAHEN, *Call. poët*, 389. Mc Kay (p. 66) riferisce un giudizio analogo espresso da Altheim.

stigo che avrebbe potuto infliggere la dea, poiché solo a Demetra καρποφόρος può spettare la scelta se permettere all'empio di servirsi con profitto dei suoi doni o farlo morire di fame. Viene qui a proposito la seconda osservazione strettamente legata alla precedente, e che è di carattere più generale, poiché riguarda la particolare *forma mentis* con cui i Greci si ponevano di fronte alla divinità: il potere peculiare di un dio è tale in quanto, limitatamente alla sua sfera, si estende sia positivamente che negativamente; così Demetra che fa germogliare i frutti sulla terra può anche impedirne la crescita, Demetra che ha insegnato all'uomo l'agricoltura perché la sua vita sia diversa da quella delle bestie ed egli possa sfamarsi con i suoi doni, può render vano questo suo insegnamento facendo sì che essi non riescano più a placare la fame dell'empio. È la solita concezione per cui Dioniso è al tempo stesso Βάκχος e Λύσιος, colui che irretisce a suo piacimento chi crede e chi non crede, il dio che travolge il senno di chi lo respinge e, al tempo stesso, il solo dio che può liberare dalla pazzia di cui è causa.

Perciò le enunciazioni della devota non riguardano diversi aspetti della medesima dea, ma sempre il medesimo aspetto: sia che venga proposta la sua azione dell'insegnare l'agricoltura, sia quella dell'affamare l'empio, esse cantano sempre e soltanto la potenza di Demetra καρποφόρος; dunque possono venire esposte di seguito tre *propositiones* senza alcuno stacco e senza la contrapposizione che da sempre si è voluta vedere, poiché tutte e tre hanno uguale diritto ad esser cantate in una festa che ha lo scopo di propiziarsi la dea proprio nel suo aspetto di protettrice delle messi e dell'abbondante raccolto (cfr. vv. 121-123 e vv. 135-137) e il cantare l'una o l'altra sarà una scelta indifferente perché tutte sono ugualmente pertinenti. La funzione esemplificatrice del mito, quella che porta alla luce il significato recondito del rituale e ne manifesta l'intima essenza, sarebbe svolta ugualmente bene da tutti e tre i soggetti proposti, l'ultimo ha però una sua caratteristica particolare che ne assicurerà il maggior successo presso le devote digiunanti, l'argomento del cibo, e, soprattutto, esso soltanto può aggiungere una notazione ammonitrice: la devota non manca di sottolinearlo: v. 22 ἵνα καὶ τις ὑπερβασίας ἀλέηται. Particolarmente appropriato è il racconto della punizione di Erisittone, sulla bocca della donna che ha appena insegnato alle altre come accogliere la dea, fornendo prescrizioni che si configurano tutte come recise negazioni, scandite dalla frequenza di μηδ' ... μή: c'è ancora una volta una corrispondenza formale tra i primi versi, caratterizzati dalle ripetute proibizioni cultuali, e il mito centrale che mette in luce i pericoli cui si va incontro non rispettando analoghi divieti, imposti dalla divinità all'uomo come segno della sua sottomissione.

Questa è una acquisizione importante, non solo perché l'esaltazione di Demetra *καρποφόρος* è la chiave interpretativa dell'inno, ma anche perché getta una luce particolare sul significato del mito, la cui portata si estende oltre i limiti del mito stesso: lo confermeranno il contenuto e il significato dell'inno omerico.

Sembra verisimile che un poeta dotto come Callimaco non debba aver trascurato l'esistenza di un inno omerico, che cantava la medesima divinità a cui egli stesso si rivolgeva; probabilmente egli avrà voluto richiamarsi ad esso e alludervi, nel suo solito modo, con la consueta originalità. Purtroppo questa rimane soltanto un'ipotesi, ma non del tutto inverosimile se si pensa a quanto largo spazio sia dato nell'opera di Callimaco all'«imitazione» omerica («omerica» in senso lato, naturalmente). Anche in questo caso ovviamente non si dovrà cercare una pedissequa imitazione nel contenuto e nella forma, ma — quel che è più importante ed è garanzia del vero insegnamento che Callimaco trae dai «classici» — nel significato e nella interpretazione, cui si presta al di là delle contingenze peculiari.

Accanto al motivo del dolore e della collera di Demetra, che nell'inno omerico dà unità formale ai numerosi episodi intrecciantisi, e che deve essere necessariamente al centro in un tale inno, se ne può individuare un altro che viene ad avere importanza non minore e autonomia sufficiente a raggruppare intorno a sé altri episodi, occupando un numero di versi più o meno uguale al precedente: è il motivo della sosta ad Eleusi, non a caso ampiamente sviluppato in tutti i dettagli, poiché l'inno si configura come l'aition del culto eleusino e chiaramente riproduce una situazione preesistente al sec. VII, l'autonomia della città nei confronti di Atene e il suo governo indipendente con re propri: perciò ampio spazio è dedicato alla presentazione della famiglia di Celeo.

L'inno si apre con la scena di Persefone che insieme ad alcune compagne gioiosamente coglie fiori odorosi su uno splendido prato; segue il ratto di Ade e la vivida pittura della ritrosia della fanciulla. Soltanto al v. 40 viene introdotta la madre, che, sentito il grido della figlia, si slancia alla sua ricerca senza bende nei capelli e senza manto; ella, pazza di dolore, vaga sulla terra per nove giorni, senza toccare né ambrosia né nettare, senza mai rinfrescare il suo corpo. Ritroviamo qualche elemento di questa narrazione nella descrizione callimachea, al v. 12 e al v. 16, ma con maggior preziosismo di immagini e ricercatezze formali. Poi nel racconto omerico viene introdotto il colloquio di Demetra con Ecate e il successivo e ben più lungo colloquio con Helios, che rivelerà a Demetra il nome del rapitore e la connivenza di Zeus.

Solo al v. 90 comincia veramente il motivo dell'ira di Demetra e della vendetta da lei apprestata: d'ora in poi si rivelerà la potenza di

Demetra καρποφόρος. La dea comincia a vagare per i fertili campi degli uomini, irriconoscibile a tutti, fino a quando non giunge ad Eleusi e, prendendo l'aspetto di una vecchia, si siede presso il pozzo Partenio. La sosta ad Eleusi è un altro elemento che anche Callimaco ricorderà, seppure con una dotta variante (v. 15); egli non mancherà nemmeno di far ricorso al tipico schema del celarsi del dio sotto mentite spoglie, nella presentazione di Demetra che, per la prima volta, appare ad Erisittone con le sembianze di Nicippe.

Con la sosta al Partenio è così preparato il motivo dell'*aition*: al v. 105 comincia l'ampia «sezione eleusina», caratterizzata dai frequentissimi discorsi diretti e volta a sottolineare, accanto all'elemento etio-logico, il dolore di Demetra. Essa si conclude con il motivo dell'ira, che di nuovo si impadronisce della dea, di fronte alla sfiducia di Metanira e, più in genere, alla stoltezza degli uomini. Le parole che ella pronuncia, nel suo sdegno, sono una vera affermazione della propria potenza e del pieno dominio sulla natura: εἰμὶ δὲ Δημήτηρ τιμάοχος, ἥ τε μέγιστον / ἀθανάτοις θνητοῖσι τ' ὄνεαρ καὶ χάρμα τέτυκται.

Già fin dall'inizio, la notazione che Demetra, irata contro Zeus, si aggira errabonda per i «fertili campi», aveva posto l'accento sui suoi doni generosi, simbolo del suo potere; ora ella ne dà un segno ben più funesto. Decide infatti di colpire la terra con un terribile morbo: impedisce ai semi di germogliare e li tiene dentro il terreno; inutilmente i buoi si affaticano a trascinare l'aratro nei campi e inutilmente vengono gettati in abbondanza i semi d'orzo, perché tutti rimangono sotto terra: la stirpe umana rischia di essere sterminata per la terribile fame e gli Olimpici di non ricever né sacrifici né offerte. Zeus non può più indugiare, la situazione lo costringe ad intervenire ed egli manda Iride da Demetra perché la faccia tornare all'Olimpo; ma né la messaggera, né alcun altro degli dei riescono a placarla ed a convincerla. Uno dopo l'altro, tutti le sfilano davanti con preghiere e promesse di doni, ma la dea, inflessibile, rifiuta di cessare dall'ira prima di aver rivisto il bel volto della figlia: fino ad allora la terra non darà alcun frutto. Finalmente piegato alla volontà di Demetra, Zeus invia Ermes nell'oltretomba perché riporti Persefone alla luce. Dopo una cinquantina di versi, in cui si descrive la messa in atto del volere di Zeus e si insiste ancora sulle conseguenze dell'ira di Demetra, funesta agli uomini e agli dei, viene narrato l'incontro fra la madre e la figlia, con ampio spazio per i reciproci sfoghi e le mutue tenerezze; infine ambedue trovano pace, ed Ecate, venendo a festeggiare Persefone, completa il quadro gioioso.

Ma il motivo in vista del quale si è sviluppata tutta la narrazione, che è sembrato messo a tacere dopo l'arrivo di Persefone, riappare nuovamente con l'intervento di Rea, cui Zeus ordina di andare da Demetra

per ricondurla fra i celesti. Rea, scendendo dall'Olimpo, si dirige verso Eleusi e lo spettacolo della pianura Raria, un tempo così fertile, le si presenta agli occhi in tutto il suo squallore: il campo è sterile perché nasconde i chicchi d'orzo sotto terra, per volontà di Demetra, ma ormai si avvicina il momento in cui anch'esso tornerà a coprirsi di bionde spighe. Demetra infatti benevolmente accoglie Rea e subito la compiace: immediatamente, per voler suo, i frutti germogliano improvvisi dalle zolle e tutto il terreno si copre di fronde e di fiori e, prima di tornarsene all'Olimpo, la dea ha fatto riprendere ai campi il loro normale aspetto; infine, dopo aver insegnato agli abitanti i riti misterici, sale con la figlia fra i celesti, dove siedono accanto a Zeus, onorate da tutti gli dei e i mortali.

Naturalmente l'inno si chiude con la richiesta da parte del poeta di doni personali in cambio del suo canto, e la promessa di un nuovo canto in onore della dea *πρότινα ἀγλαόδωρος ὠρηφόρος*, dispensiera di ricchezza.

Appare dunque chiaro che tutto lo sviluppo dell'inno è subordinato a queste ultime scene; gli episodi della prima parte servono a mettere in luce il dolore di Demetra e il suo sdegno, e i nuovi avvenimenti succedentisi nella seconda parte non ne sono che la conseguenza: Demetra è inflessibile anche contro i celesti. L'affaccendarsi di tutti gli dei, l'intervento dello stesso Zeus che arriva a pregare Demetra di cessare dall'ira, è il più esplicito riconoscimento della sua potenza incontrastabile. Sia gli dei con la loro connivenza e Metanira con la sua stoltezza, sia l'Erisittone callimacheo con la sua empietà, sono i mezzi che permettono e, verrebbe fatto di dire, costringono Demetra a dar prova del suo potere supremo. In un caso e nell'altro, mentre il motivo della carestia o della fame del singolo rimane apparentemente nell'ombra, molte persone agiscono sulla scena, tutte messe in moto dalla passività della dea: sia l'Olimpo dei celesti, sia il borghese mondo familiare in cui si è trasformato il mitico ambiente, coinvolto nella punizione dall'empietà di Erisittone, vengono sconvolti dalla collera di Demetra. Inutilmente gli dei cercano di smorzare in lei il desiderio della figlia, offrendole a gara doni bellissimi (H. H., 327); inutilmente Triopa e la moglie, con il loro convulso agire, tentano di sottrarsi al peso opprimente che li schiaccia e di salvare il figlio dall'orribile morte che gli incombe: sia gli uni, sia gli altri sono ugualmente impotenti e i loro sforzi non vagono a modificare la situazione che, determinata da Demetra, soltanto Demetra può mutare, tornando benevolmente ad essere, da divinità affamatrice, la dea nutrice del genere umano.

Anche se non è possibile istituire confronti formali fra l'inno omerico e l'inno VI, tuttavia non va passato sotto silenzio il fatto che le linee

essenziali del racconto « eleusino » si trovano anche in Callimaco, fuse insieme in una originale versione della *πλάνη* di Demetra: vi compare perfino il motivo della gioia che per la prima volta la dea prova ad opera di Giambe, seppure anche questo elemento sia stato trasformato dal poeta alessandrino. Inoltre il ricordo di Trittolemo, che Callimaco esplicitamente nomina, potrebbe essere una voluta allusione; viene infatti spontaneo ricordare che, nell'inno omerico, tale personaggio viene citato, insieme a pochi altri (Diocle, Eumolpo, Celeo, Polisseno), fra le persone più illustri di Eleusi, cui Demetra insegnò i riti misterici. Ma, cosa ben più importante, al di là di queste rare corrispondenze formali, e delle possibili allusioni larvate, proprio la seconda parte di tutti e due gli inni, pur nella sostanziale differenza dei tratti esterni e del contenuto mitico, offre un racconto esemplificativo, che rappresenta il « nocciolo » di una concezione teologica così profonda, che può rimanere in vita nell'avvicinarsi delle generazioni umane, nonostante il mutare delle idee religiose o, per meglio dire, nonostante il mutare delle forme in cui si rivela il sempre presente concetto della divinità, insito nell'uomo.

L'insegnamento che emerge dall'inno omerico è valido nel suo significato « teologico », non contingente, e quindi applicabile a molteplici altre circostanze; è perciò ampiamente verisimile che Callimaco se ne sia fatto portavoce e ne abbia riprodotto lo « spirito » attraverso il mito di Erisittone. Qui il solo colpevole è l'empio, che da solo va alla morte per fame, mentre nell'inno omerico la carestia colpisce tutti gli uomini, la terra non germoglia più per nessuno e le conseguenze che si prospettano per tutta l'umanità sono chiaramente espresse: *καί νύ κε πάμπαν ὄλεσσε γένος μερόπων ἀνθρώπων / λιμοῦ ὑπ' ἀργαλέης* (vv. 310-311); l'intero genere umano perirebbe senza l'aiuto di Zeus, il cui intervento non è solo causato da compassione per gli uomini, ma anche da un movente più egoistico: perfino gli dei risentono le conseguenze della sterilità che ha colpito la terra, poiché nessuno più li onora e sacrifica vittime. Anche Persefone, quando racconta alla madre l'intervento di Ermes, mette in primo piano lo scopo che Zeus voleva raggiungere: far sì che la dea cessasse dall'ira contro gl'immortali, degli uomini non c'è parola. La potenza di Demetra *καρποφόρος*, dunque, si estende a tutto il mondo, al regno terrestre e perfino a quello degli dei olimpi, che a lei devono cedere: i vv. 305-316, che descrivono la sua collera, suonano come annuncio di una tragedia cosmica, lo spettro della fame dei mortali e dell'estinguersi del genere umano sale ad oscurare la tranquillità delle sedi celesti. Demetra tiene in suo pugno le sorti dell'umanità, comandando alla natura: sommo pericolo è offendere una tale dea, anche per un immortale. È questo il vero significato che si ricava dall'inno

omerico e, analogamente, da quello callimacheo, anche se può apparire di portata meno ampia.

Ora, dal confronto fra i due, siamo indotti a pensare che se Callimaco ha presentato un solo individuo che muore di fame, il colpevole, di contro alle numerose vittime innocenti dell'inno omerico, questa « tragedia familiare » non indica un restringersi delle competenze di Demetra, e forse solo in parte corrisponde all'esigenza di giustizia, per la quale unicamente il peccatore deve pagare; essa sarà piuttosto il simbolo della tragedia cosmica che si ripresenta ad ogni offesa contro la dea, sarà in un certo modo il materializzarsi del concetto della colpa e il suo individualizzarsi in un ambito più ristretto, perché più concreta risulti la minaccia e l'esemplificazione. In questa prospettiva, Erisittone non è che il simbolo dell'umanità morente di fame o, per meglio dire, è il simbolo della terribile morte che l'umanità « troverebbe » — perché anche nell'inno omerico la catastrofe cosmica è scongiurata — se disconoscesse la potenza di Demetra.

Va inoltre notata una differenza nel procedimento usato da Demetra per soddisfare la sua vendetta. Nell'inno omerico ella impedisce alla terra di produrre frutti, e gli uomini morirebbero di fame per l'impossibilità di trovare il cibo; nell'inno callimacheo, invece, Erisittone muore di fame nonostante gli venga fornito il nutrimento in quantità tale che riuscirebbe a soddisfare decine di uomini; comunque in ambedue i casi la morte è causata dal solito stimolo non soddisfatto. Questa differenza non è rilevante in vista dell'interpretazione globale dei due inni, è piuttosto indicativa di una differente concezione della potenza divina e non sarebbe da escludere che la seconda fosse un voluto perfezionamento sulla prima. La concezione più ovvia, infatti, è che la punizione di un dio si configuri come una negazione di quelli che sono i suoi doni caratteristici, per cui — rifacendosi al concetto della estensione del potere peculiare di un dio sia positivamente, sia negativamente — la dea che ha fornito le messi e ogni altra forma di cibo potrebbe in qualunque momento lasciare che la terra isterilisse e non procurasse più alcun alimento all'uomo: è questo il concetto più elementare di castigo, in cui il dio stesso interviene personalmente, revocando il suo dono. Ma ci può essere anche un'altra concezione del solito problema, per cui la punizione del dio non si configura necessariamente come negazione dei suoi beni, in un rapporto diretto dono-mancanza di dono, ma come negazione della capacità umana di fruire di quel beneficio particolare, per cui Demetra *καρποφόρος* può continuare ugualmente a provvedere l'uomo di ogni sorta di alimenti e cibi squisiti, ma, qualora gli tolga la prerogativa di saziarsi con tali mezzi, o qualora tolga agli stessi suoi prodotti la capacità di sfamare, ugualmente terribili saranno le conse-

guenze. Perciò Erisittone, pur in mezzo all'abbondanza e alla ricchezza che dovevano caratterizzare la casa del re, muore di fame perché offendendo Demetra ha sovvertito l'ordine naturale, di cui la dea è la custode, e per primo ne subisce le conseguenze.

Non meraviglia di trovare questa più moderna e raffinata concezione in un'opera callimachea, e non meraviglierebbe che essa fosse stata il frutto di un personale ripensamento sul modello omerico; ma, quand'anche non si voglia pronunciarsi a favore della priorità di una di queste concezioni teologiche, occorre pur tuttavia riconoscere che con l'inno VI siamo di fronte ad un'opera la cui apparente semplicità di concetti e linearità di espressione nasconde una più complessa problematica ed un modo tutto personale di riproporre in veste nuova concetti di antica ascendenza. Senza voler insistere sulla presenza di profonde problematiche teologiche sul modo di fruizione di certi beni divini e sul difficile rapporto colpa-punizione divina, non sembra eccessivo parlare di una «reinterpretazione callimachea» del motivo della fame, e soprattutto non appare inverosimile che Callimaco col mito di Erisittone abbia inteso ripresentare, anche con qualche tratto sottilmente umoristico, lo stesso spirito religioso che pervade l'inno omerico a Demetra; perciò, alla luce di questo confronto, l'interpretazione del mito come un'intenzionale commedia appare errata.

PATRIZIA BENVENUTI FALCIAI